

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
Федеральное государственное образовательное учреждение высшего образования
«Санкт-Петербургский государственный университет»

Институт Философии
Кафедра философской антропологии

Эмоциональная жизнь Другого в литературном произведении

Выпускная квалификационная работа
соискателя на степень бакалавра
по направлению 030100 «Философия»
Федоровой Татьяны Владимировны

Научный руководитель:

к. филос. н., доцент

Литвинский Вячеслав Михайлович

Рецензент: к. филос. н., доцент

Краснухина Елена Константиновна

Санкт-Петербург

2016

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Постановка вопроса о письменности и об отношении к ней	8
<i>1.1. Письменная речь как особый вид речевой деятельности</i>	<i>8</i>
<i>1.2. Платоновская критика письма</i>	<i>12</i>
Глава 2. Место автора в письменной коммуникации	16
<i>2.1. Разграничение писателя и скриптора</i>	<i>16</i>
<i>2.2 Роли писателя в литературном произведении</i>	<i>20</i>
Глава 3. Стилистика художественной речи	25
<i>3.1. «О хороших писателях и о хороших читателях»</i>	<i>25</i>
<i>3.2. Конвертация эмоциональных состояний в творчестве</i>	<i>29</i>
Заключение	38
Список литературы	42

Введение

В рамках разного рода исследований о том, что сегодня можно знать о человеке, как никогда остро встаёт вопрос об эмоциональных состояниях и проблеме их выражения в различных формах речевой коммуникации. Данная работа посвящена особенностям письменной речи в отношении литературного произведения. В ней рассматривается взаимоотношение автора и текста. Наибольшее внимание уделяется рассмотрению того, как существуют чувства в произведениях литературы на примере анализа личности Флобера Сартром в работе под названием «Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 по 1857».

Актуальность выбранной темы обусловлена тем, что проблема изучения эмоциональных состояний и способов их выражения в речи вызывает большой интерес у специалистов различных гуманитарных дисциплин. Множество вопросов до сих пор остаются неразрешёнными. Эмоциональные состояния являются неотделимой частью человеческой жизни. Они оказывают постоянное воздействие на мысли и деятельность индивида, регулируют его поведение. Однако зачастую факторы эмоциональной природы препятствуют установлению необходимых отношений между индивидом и группой, затрудняют коммуникацию. Крайне важно уметь выражать свои эмоциональные состояния в том виде, в котором они ощущаются. В связи с неправильно выраженными или вовсе не проявленными эмоциями возникает множество проблем, в частности недопонимание, которое в некоторых серьёзных ситуациях может привести к обострённым конфликтам или другим неблагоприятным последствиям. Таким образом, от эмоционального состояния индивида напрямую зависит качество реализуемой им деятельности, в том числе творческой.

Проблема словесного выражения эмоциональных состояний обостряется, когда мы приступаем к анализу не устной речи, а письменной, в особенности, когда наш взгляд падает на художественную литературу, как специфическую форму существования последней. Так можно сказать, что любой субъект, погружающийся в пространство литературы в качестве писателя, неминуемо сталкивается с фундаментальной проблемой: говорить легко, писать – трудно. Эмоции и переживания сопротивляются выражению в языке. В настоящее время проблема языка заполнила собой весь мировой горизонт самых разных исследований в самых различных областях. Экспансия ученых в эту область настолько расширилась, что, как пишет французский философ Жак Деррида, произошло обесценивание самого слова «язык». «Оно обозначает уже не частную, производную, вспомогательную форму языка вообще (языка как общения, отношения, выражения, означения, смыслообразования и проч.), оно обозначает уже не внешнюю оболочку и не зыбкое удвоение главного означающего, не означающее означающего»¹. Что касается письма, то оно, по словам Деррида, переполняет язык и выходит за его границы.

Возможность выражения в языке внеязыкового содержания, истины о человеке, а тем самым и эмоций, обсуждал еще древнегреческий мыслитель Платон в диалоге «Федр». Он, сопоставляя речь и письмо, подверг последнее критике. Чтение и письмо – технологии. Они очень тонкие и ими нужно уметь пользоваться. Письмо – инструмент. Мы не предполагаем, что всё, что мы пишем, имеет отношение к эмоциям или к чувствам, но чувства и эмоции имеют отношение ко всему, что мы пишем. Таким образом, происходит конвертация внутренних переживаний в творчество. Творчество рассматривается как случайность и конструкция одновременно, причём, чем непредвиденнее оно и случайнее, тем тщательнее оно выстроено. О том, как выглядит пространство литературы, и, какие роли там выполняют

¹ Деррида Ж. О граматологии. // URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000205/st000.shtml> (дата обращения: 15.04.2016)

субъекты речи, в ряде работ, собранных под общим заголовком «Семиотика. Поэтика» анализирует французский литературовед и семиолог Ролан Барт. Он указывает на то, что вот уже многие годы не стихает волна интереса к тому, чтобы определить, что такое литература. Литература — полномасштабное понятие, говорит он, которое можно рассматривать в разных аспектах. И самый интересный её аспект, который затрагивает наше исследование, — это то отношение, в котором состоят пишущие и читающие.

Писатель с мировой славой Владимир Владимирович Набоков, продолжая вслед за Роланом Бартом нить размышлений об отношении субъектов литературного творчества, акцентирует внимание на взаимодействии писателя и читателя в целом и на том, какую роль в этом процессе играет каждый из них. В. В. Набоков отражает это в «Лекциях по зарубежной литературе».

Приняв к сведению то, каким должен быть автор, мы закономерно обнаруживаем ещё один вопрос: «Как становятся писателем?» Жан-Поль Сартр пытается ответить на этот вопрос, рассмотрев конкретный случай, — он производит анализ биографии французского писателя Гюстава Флобера. Он берётся за это трудоёмкое дело с целью проанализировать, каким образом автор со всем многообразием своего внутреннего мира соотносится с последовательной интериоризацией этого мира в литературное произведение.

Существует расхожее мнение, или, быть может, вернее даже сказать — ассоциация, неосознанно и стремительно соединяющая в сознании конкретного автора с конкретным произведением. Скажем, Гюстав Флобер — это тот, кто написал «Мадам Бовари». Казалось бы, связь очевидная и закономерная, но не все так просто, как кажется на первый взгляд. Вопрос о том, какая на самом деле, связь писателя с художественным произведением остается еще неразрешенным. Именно в исследование этого отношения Ж.-П. Сартр и пускается с особенным интересом и рвением.

Таким образом, мы можем подойти к формулировке **цели нашего исследования**: выявить, что представляет собой эмоциональная жизнь в творческом пространстве, конструируемом автором.

Однако в сформулированной нами теме исследования есть еще один немаловажный момент, который требует уточнения: почему мы говорим о Другом, а не субъекте? Дело в том, что между этими двумя фигурами существует ряд отличий. У субъекта есть несколько «родимых пятен капитализма», его буржуазных истоков, он сводит человека к познанию: если вы хотите что-то изменить, вы что-то должны долго познавать. Субъект претендует на универсальность: если речь идёт о познании — это то, чем можно поделиться с другими. Он также претендует на истину, представителем которой является. Восприятие Другого совсем иное, он связан не столько с философией, но сколько с литературой. Другой начинается с воображения, с фантазии. Это воображение нуждается в оформлении. Но как это можно осуществить? И здесь на помощь приходит язык. Французский психоаналитик Франсуаза Дольто рассматривает язык как инструмент перехода от воображаемого к реальности. Это необходимо в связи с тем, что мы постоянно сталкиваемся с бесконечным потоком всплывающих и заявляющих о себе образов, в то время как всему этому богатству следует придать форму. И язык выступает здесь в качестве спасительного средства. Например, когда ребёнок начинает играть с помощью языка, он организует своё воображение. Воображаемое с помощью языка переходит к реальности. Необходимо создать свой язык. Этим и занимаются писатели. Писатель и автор — те, кто этот язык создают и показывают, как это можно сделать.

В литературном произведении язык выступает в той идеальной форме, при которой некоторые вещи становятся настолько очевидными, что бросаются в глаза, происходит это потому, что писатель создаёт особый мир, отличный от нашего. Для того, чтобы понять, что собой представляет этот мир, необходимо сделать предметом анализа само литературное

произведение. Так мы и утверждаемся в мысли, что здесь появляется Другой, поскольку, когда мы читаем произведение, мы имеем дело с продуктами не своего, а чужого нам сознания.

Быть хорошим читателем — это искусство, искусство по установлению отношений между мной, как читателем, и языком. Здесь есть и еще один момент, который мы так же подвергнем рассмотрению в нашей работе, а именно, различные отношения между писателем, скриптором и языком. Специфика их состоит в том, что они интерпретируются неоднозначно. Так, скажем, в случае с В. В. Набоковым и Ж.-П. Сартром мы имеем два совершенно разных описания этого отношения, но в то же время их анализ — разные аспекты одного и того же.

Подводя общий итог вступительной части, нам следует обозначить ещё несколько сущностно важных моментов. **Объектом исследования** данной работы выступает литературное произведение как способ трансляции внутренних переживаний в письменную форму. **Предмет исследования** — взаимоотношения писателя и созданного им литературного произведения. **Цель исследования** заключается в определении значимости эмоциональных состояний в письменной речи.

Глава 1. Постановка вопроса о письменности и об отношении к ней

1.1. Письменная речь как особый вид речевой деятельности

Согласно традиционному представлению выделяют несколько видов речи: внутреннюю и внешнюю, последняя в свою очередь, делится на устную и письменную. Каждая из них обладает своими специфическими особенностями. Так внутренняя речь, при которой происходит общение человеком с самим собой, есть речь без коммуникации, при которой не происходит обмена информацией. По своей природе она сокращена и свернута, в ней почти отсутствуют полные предложения, поскольку предполагается, что человеку ясны все интерпретационные значения собственной мысли. Что касается внешней речи, то она уже предполагает некое поле коммуникации между несколькими субъектами. Внешняя речь доступна для восприятия не только субъекту речи, но и другим людям, либо через слуховые каналы, либо через зрительные. Внешняя речь всегда предполагает персонализм и адресность. Из этих двух видов внешней речи, устной и письменной, для нас наибольший интерес представляет речь письменная. По своей коммуникативной природе она преимущественно выражается в монологической форме, что отличает ее от речи устной, которая чаще всего диалогична. Однако интересно, что эта особенность в последнее время перестает быть отличительной. Так современные исследователи (в первую очередь М. А. Кронгауз²) стали говорить о том, что с постепенным развитием интернет-коммуникации письменная речь становится все более диалогичной и превращается в устно-письменную, которой свойственны черты обоих видов речи.

² См.: Кронгауз М. А. Язык и коммуникация: новые тенденции // URL: <http://polit.ru/article/2009/03/19/communication> (дата обращения: 12.03. 2016)

Чтобы понять особенности письменной речи необходимо провести небольшой исторический экскурс и выявить причины её появления. Невозможно с точностью обозначить время появления письменной речи, но очевидно, что она возникла в качестве нового способа фиксации и передачи информации, когда коммуникационные способности устной речи оказались недостаточны. Она послужила целям своеобразного расширения границ человеческой памяти, сделав возможным фиксацию гораздо большего количества информации, чем раньше. Так Ю. М. Лотман и утверждает, что «письменность – форма памяти»³, причем форма коллективной, а не индивидуальной памяти. Она сделала возможной фиксацию не только повторяющихся в жизни рода событий, с этой функцией прекрасно справлялись простейшие мнемонические символы и ритуалы, где эти символы были задействованы, но и фиксацию единичных событий. Благодаря этому обострилось внимание к времени, причинно-следственным связям и, как следствие, возникло представление об истории. Изменилось мышление – оно стало историчным; культура стала ориентироваться не на повторении устных речей, а на умножение продуктов письменной речи – на умножение текстов.

Письменность, как некая особая техника речи, стала возможной только при использовании более сложных, уже не мнемонических символов, как это было в ритуале. Так изначально для письменной коммуникации люди использовали рисунки-символы, пиктограммы, которые с течением времени трансформировались в идеограммы, которые обозначали уже целое словосочетание или отдельное высказывание, и привязывались уже не к определённому объекту, а к определенному смыслу. В дальнейшем на основе идеограмм были разработаны комбинации знаков-букв, которые передавали звучание последовательностей гласных и согласных фонем, которые стали основой силлабического или слогового письма. Наибольшее историческое

³ Лотман Ю. М. Несколько мыслей о топологии культур // URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (Дата обращения: 02.04.2016)

значение признаётся за фракийским слоговым письмом, поскольку на его основе древние греки изобрели алфавитное письмо, где одному буквенному знаку соответствовал один звук. Такое письмо получило самое широкое распространение и стало основным для современных культур.

Мы видим, что развитие письменности шло по пути удаления от образности и приближения к фонологизму. Одновременно с этим шел процесс отмежевания письменной речи от устной, она приобретала свои специфические черты и в итоге она перестала быть простой фиксацией устной речи, а стала самостоятельной формой существования человеческой речи.

Письменная речь стала отличаться своей особой монологической формой, которая не похожа на монологическую форму устной речи. Письменная монологическая речь не имеет собеседника, в большинстве случаев её мотив и замысел всецело определяются пишущим субъектом. Так в одном случае пишущий может предполагать некий социальный контакт и, мысленно обращаясь к отсутствующему собеседнику и предугадывая его реакцию на полученное сообщение, особым образом выстраивать форму письма. Интересно и то, что пишущий в процессе создания своего сообщения осуществляет процесс его коррекции и изменения, он имеет возможность менять свои формулировки и подбирать наиболее оптимальные для передачи информации слова. Но в другом случае может вообще отсутствовать всякий, даже предполагаемый, собеседник, тогда письменная речь становится безадресной и, тем самым, сближается с внутренней речью.

Устная речь в значительной степени определяется ситуацией, в которой происходит коммуникация, она обусловлена контекстом, эмоционально-выразительными средствами собеседников, их общей мотивационной средой. Письменная же речь не имеет дополнительных внеязыковых средств коммуникации, поэтому она вынуждена быть максимально развернутой, чтобы читающий мог корректно понять сообщение. Пишущий вынужден так выстраивать речь, чтобы читающий был способен проделать весь обратный

путь от внешней письменной речи к внутреннему замыслу, главной идее излагаемого текста. Характерным отличием письма так же является то, что к написанному всегда можно вернуться, его можно перечитать и, тем самым, заново получить сообщение. Письменная речь получает иное временное измерение.

Человек овладевает устной речью раньше, чем письменной. Последняя появляется только в результате целенаправленного обучения, начинающегося с сознательного овладения средствами выражения мысли. На ранних стадиях формирования письменной речи предметом обучения является не столько подлежащая выражению мысль, сколько технические операции написания и прочтения символов. Для того чтобы научиться декодировать информацию, полученную в письменном сообщении, необходимо овладеть навыком «пробегающего взгляда», довести до автоматизма выявление и означивание фонем, синтез букв в слово. Необходимо научиться абстрагироваться от чувственной, звучащей речи и обращаться уже не с произносимыми словами, а с их «представлениями». Письменная речь мыслится, а не произносится. При этом важно, что при использовании письменной речи человек сознательно конструирует фразу, полагаясь не только на имеющиеся речевые навыки, но так же на правила грамматики и синтаксиса.

Если говорить о возможностях письменной и устной речи, то нужно отметить, что не смотря на то, что неоспоримым достоинством письменной речи является её более прочная пространственно-временная фиксация, тем не менее в этой фиксации происходят некоторые «потери» и выразительные возможности письменной речи оказываются не так широки, как речи устной. Об этом в своих диалогах говорил еще Платон и для достижения целей нашего исследования, необходимо обратиться к его идеям.

1.2. Платоновская критика письма

На последних страницах диалога «Федр» Платон уделяет особое внимание тому, что такое письменность, а так же выступает с её критикой. Для Платона устная речь обладает не только явным превосходством над письменной, но и, более того, является её мерилom. Главная мысль, которую в этом диалоге устами Сократа высказывает Платон, состоит в том, что всякая речь (устная или письменная, монологическая или диалогическая, импровизационная или заранее подготовленная) должна быть составлена «как того требует искусство»⁴, то есть должна опираться не столько на риторику, сколько на диалектику. Ведь риторика видит свой интерес в правдоподобности, благодаря которой можно убедить слушателя в чём угодно, диалектика же, напротив, интересуется истиной и, потому нацелена на продуктивное общение, в котором говорящий и слушатель взаимно обогащают знаниями души друг друга. При этом только живая устная речь может быть в истинном смысле диалектичной.

Для иллюстрации особенностей письменной речи Платон прибегает к мифу про египетского царя Тамуса и бога Тевта. Согласно сказанию, однажды Тевт пришел к Тамусу для того, чтобы показать свои умения и указать на необходимость передачи этих умений всем остальным египтянам. Правитель поинтересовался о полезности знаний, предложенных Тевтом. Последний начал объяснять полезность каждого из умений, в то время как Тамус соглашался или не соглашался с ним. Царь достаточно высказал суждений по поводу каждого искусства, однако когда зашёл разговор о письменности, Тевт заявил, что это умение позволит египтянам стать более мудрыми и памятьливыми. На что Тамус ответил тем, что письмо не есть средство памяти, но лишь средство припоминания, ибо знание,

⁴ Платон Федр // URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm> (дата обращения: 02.03.2016)

приобретённое понаслышке, без обучения, позволяет людям лишь казаться многознающими, но по существу они так и остаются невеждами.

По уверению платоновского Сократа в этом и состоит дурная особенность письменности – она не способствует ясному пониманию и обучению, поскольку в ней не происходит личного взаимодействия между обладающим знанием и желающим его получить. В письменной речи диалектика становится невозможной, поскольку отсутствует взаимодействие душ, говорящий не может должным образом повлиять на душу собеседника, ведь не видит её особенностей. Отсюда письменность оказывается схожей с живописью, порождения которой «стоят, как живые, а спроси их – они величаво и гордо молчат»⁵. Всякое письмо, записанное однажды, не способно выбирать себе читателя, в связи с чем оно может попасть в руки как тех, кто способен его понять, так и тех, кому читать его не следует. Письменное сочинение нуждается в своём создателе, ведь только он способен выступить его апологетом и защитить его от пренебрежения или несправедливого поругания.

Такой «мёртвой» письменной речи Сократ противопоставляет другую, истинно диалектическую речь, а именно речь устную. Она представляет собой такое сочинение, которое «по мере приобретения знаний пишется в душе обучающегося; оно способно себя защитить и при этом умеет говорить с кем следует, умеет и промолчать»⁶. В такой речи говорящий уподобляется земледельцу, который, во-первых, сеет только там, где надлежит сеять, а, во-вторых, терпеливо ждет положенного времени, поскольку знает, что каждому растению предназначено своё время для всхода. Только такой ответственный и вдумчивый подход к делу может привести к достойному урожаю, когда в душе слушающего прорастёт речь, которая способна будет породить всё новые и новые плодоносные суждения.

⁵ Там же.

⁶ Там же.

По мнению Платона, речь, изложенная в письменном виде, заведомо неплодоносна. «Безурожайное знание» и воодушевление, которые можно передать письменными сочинениями, подобны короткому призрачному расцвету сада Адониса, за которым неминуемо наступает стремительное увядание. Серьёзное земледелие приводит к желаемому результату по прошествии лишь нескольких месяцев, а не дней, поскольку диалектика – длинный по протяженности путь, в то время как письменная речь способна принести лишь кратковременное удовольствие для читающего. В связи с этим метод обучения с использованием письменных сочинений, представляется Платону принципиально недостаточным, и в любом случае не может стать необходимой заменой устной диалектики. Платон приходит к мысли о том, что не стоит доверять письму всю свою философию. Истинному философу-диалектику следует проявлять скрытность по той причине, что письмо имеет принципиальные недостатки, которые невозможно устранить.

Во-первых, письмо говорит со всеми, независимо от того, может ли читатель что-либо извлечь из его содержания или нет, оно не выбирает себе читателя. В то время как выбор собеседника, по мнению Платона, должен осуществляться по критериям его пригодности, ведь не всякий собеседник может быть плодородной почвой для рождения мысли. К тому же письменная речь говорит *всегда*, устная же предполагает возможность молчания, которое в некоторых случаях, будет более поучительным, чем любые произнесенные слова. Это для древнегреческого мыслителя является важнейшими преимуществами устного философствования.

Во-вторых, письмо всегда говорит об одном и том же. Особенно заметной эта особенность становится в случае, когда читатель задаётся каким-либо вопросом по поводу прочитанного, и в результате имеет возможность получить лишь один единственный ответ, изложенный в тексте. Платон считает, что такое положение дел далеко от истинной коммуникации,

в ходе которой понимание между душами достигается разными путями, поскольку и сами души по своей природе различны.

В-третьих, письменная речь не может защищать свои позиции самостоятельно и всегда нуждается в опеке своего автора. Но поскольку последний, чаще всего, не пребывает рядом с читателем, то речь остается в прямом смысле «беззащитной».

Таким образом, Платон отрицает всякую ценность письменности, как особого вида речи, и оставляет за ней право быть только примитивным средством припоминания для того, кто уже обладает знанием.

Глава 2. Место автора в письменной коммуникации

2.1. Разграничение писателя и скриптора

Благодаря Платону мы смогли зафиксировать критическую позицию по отношению к письменной речи, которая в соответствии с воззрениями древнегреческого философа является лишь неким побочным продуктом речи устной, и выступает даже не в качестве средства для расширения памяти, а лишь средством для припоминания. Но очевидно, что такие суждения были справедливы в эпоху доминирования устной культуры, в то время как с наступлением эпохи письменной культуры «расстановка сил» кардинально изменилась. «Письменная эпоха» проложила себе дорогу через христианство, и связанный с ним авторитет Книги, и в полном своем масштабе начала разворачиваться в XV веке, когда с изобретением Гуттенберга возник новый способ воспроизводить тексты и изготавливать книги. Как отмечает один из современных историографов этого вопроса Роже Шартье, эта чисто техническая революция стала поворотным моментом во всей духовной истории Запада⁷. Письменные тексты стали более распространёнными, они отмежевались от устной речи и от связанной с ней круговертью жизненных дел, стали самодостаточным явлением. За письменным словом был признан другой, более прочный онтологический статус, нежели за устным, отныне выражение «что напишешь пером – не вырубишь топором» стало реальностью. Это породило другой тип культуры, для которой системообразующими элементами стали навыки чтения и письма. Благодаря книгопечатанию появилась «трибуна нового вида», которая производила хоть и менее живое, но более глубокое впечатление, а по мере возрастания уровня грамотности населения стала способна производить всё более широкое воздействие на массы. Вместе с появлением новой трибуны изменился и сам

⁷ См.: Шартье Р. Репрезентации письменного текста// Письменная культура и общество

характер письменной речи. Так Роже Шартье отмечает, что на этой трибуне «на смену убеждениям, сложившимся под воздействием риторических аргументов, приходят очевидные, основанные на разуме доказательства»⁸. Теперь пишущий обращается уже не к особенной душе читателя, как это было у Платона, а к некому безличному субъекту, который обладает разумом, благодаря чему только и становится возможным понимание. Так же новую размерность получает и такая специфическая форма деятельности как художественная литература. Она становится ремеслом для особой касты людей, писателей, которые в своих экспериментах по-новому раскрывают выразительные возможности языка.

Интересно под каким углом повернулся этот вопрос писательства и литературы в XX веке. Так Ролан Барт отмечает, что в это время отношение к писателю и самому письму принципиально изменилось. Поскольку на протяжении столетия выросло количество людей, работающих с письменным словом, то расширились и сами функции литературы, стало возможным использование писательского искусства в политических целях. Само слово стало орудием для нового вида деятельности, предполагавшего прямое воздействие на общественное мнение. Таким образом, помимо круга писателей началось формирование новой группы людей, завладевавших публичным языком. Ролан Барт предложил называть их «пишущими».

Писатель и пишущий не одно и то же. По выражению Р. Барта «писатель выполняет функцию, а пишущий занимается деятельностью»⁹. Деятельность писателя представляет собой обработку слова и все его функции поглощаются этой работой. Его деятельность предусматривает два вида правил: правила искусства и правила ремесла. К первым относятся композиция, жанр, письмо, ко вторым — терпеливый труд и поправки, усовершенствования. Перед писателем, вопрошающим о том, почему мир таков, каков есть, возникает иной вопрос, поглощающий первый: как его

⁸ Там же. С. 21

⁹ Барт. Р Писатели и пишущие // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова – М.: Издательская группа «Прогресс», «Унисерс», 1994. С. 134

описывать? Интересно, что на протяжении столетий такая деятельность по вопрошанию позволяла писателю, озабоченному тем, как писать, неизбежно приходить к осознанию того, почему мир таков и в чём смысл вещей. В результате он воспринимал литературу как цель, но она, отразившись в реальности, снова превращалась в средство. Она беспрерывно обманывает ожидания писателя, и таким образом воссоединяется с тем странным миром, который возникает в литературе в качестве вопроса, но не окончательного ответа.

Слово — не орудие, это структура. Оно неспособно объяснять мир, но даже если оно и делает нечто похожее, то только для того, чтобы в дальнейшем мир снова предстал неоднозначным. Какое бы то ни было объяснение, в виду того, что оно введено в произведение, сразу же становится двусмысленным, связанным с реальностью лишь опосредованно. Как следствие, литература остаётся всегда нереалистичной, но именно эта её характерная особенность предоставляет ей возможность, хотя бы и не напрямую, задавать миру серьёзные вопросы.

Литература не божественный дар, она есть деятельность, а потому совокупность проектов и решений, через которые человек обнаруживает себя в речевом акте. Как говорит Барт: «писатель тот, кто хочет им быть»¹⁰. Работу автора оценивают читатели, они переосмысливают его творение как призвание и работу над языком — искусство овладения слогом, а технические приёмы как искусство.

Что касается другой категории — пишущих — то стоит заметить, что отличительной чертой их деятельности является целенаправленная передача информации, будь то свидетельство, объяснение или поучение. Они используют слово в качестве средства к достижению этой цели. Для пишущих слово содержит в себе дело, но само по себе таковым не является. Даже если пишущий и уделяет некоторое внимание письму, то, тем не менее, он не подвергает слово никакому существенно важному техническому

¹⁰ Там же. С. 138

действию. И в результате в таком письме мы можем различать лишь диалекты, как называет их Барт, но не индивидуальные стили. Характерной чертой работы, созданной пишущим, является то, что она не сосредотачивается и не замыкается на себе, не допускает никаких привнесённых новых смыслов. Она передаёт конкретные послы скриптора, только то, что он имел в виду. Его деятельность сводится к тому, чтобы пояснить нечто неопределённое или сообщить нечто неоспоримое, одним словом, проинформировать. Но вот с писателем дело обстоит иначе. Его слово не выступает в роли только лишь передатчика, но как «величественно-многозначительное безмолвие».

Таким образом, для писателя слово — самоцельное деяние, а для пишущего — лишь деятельность. Эта деятельность всегда свободна и даже чем-то «навязчива», он всегда и всюду высказывает то, что думает. Такая функция скриптора прямо противоположна той, что свойственна автору. Во-первых, писатель создаёт накопления, печатается в ином ритме, нежели мыслит. Во-вторых, свои мысли он опосредует тщательно обработанной «правильной» формой. В-третьих, он готов к свободному обсуждению своих произведений, он прямо противоположен догматике, и в этой функции он видит свое достаточное оправдание. Отсюда острота и безотлагательность его слова — оно всякий раз как бы знаменует собой конфликт между неудержимостью мысли и косностью общества, не желающего потреблять товар, если он не узаконен никаким особым институтом. Ещё одно отличие сводится к следующему: «социальная функция литературного (писательского) слова - не что иное, как превращение мысли (или же совести, или же крика души) в товар»¹¹.

Однако удивительным образом Ролан Барт приходит к мысли, что в настоящее время трудно провести разграничение между писателем и пишущим по той причине, что «нам хочется *написать* нечто, и вместе с тем

¹¹ Там же. С 137

мы просто *пишем* (в непереходном смысле этого слова)»¹². Получается, что современная эпоха, по-видимому, породила некое промежуточное звено — писателя-пишущего.

2.2 Роли писателя в литературном произведении

Следующий вопрос, который необходимо осветить для раскрытия нашей темы, состоит в характере взаимоотношений литературного произведения и автора, создавшего его. Автор всегда занимает определённую позицию по отношению к своему творению. Но вопрос заключается в том, насколько велика мера отчуждения между ними и какую роль в связи с этим автор играет в своём произведении.

С одной стороны, писатель и его творение предельно близки в связи с тем, что последнее выражает жизненный опыт первого. Тогда получается, что любое произведение по сути своей уникально и всегда несёт некий новый смысл: «...Каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (замысел, ради чего он создан). Это то в нем, что имеет отношение к истине, правде, добру, красоте, истории»¹³. С другой стороны, многие склонны сравнивать автора с родителем, а его произведение с детищем. Однако подобное суждение довольно безосновательно, потому что законченное литературное произведение неминуемо включается в объективный поток человеческой культуры. Оно, будучи завершённым, уже не находится в зоне творения и начинает жить в сфере восприятия, так что зачастую автору даже приходится сталкиваться с неожиданным стечением обстоятельств, так как он не в силах контролировать этот процесс.

То, как писатель отображает себя в произведении в лингвистической и литературной традиции принято называть «образом автора». Русский

¹² Там же. С. 138

¹³ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/bahtin_estetika/06.aspx (дата обращения: 02.04.2016)

лингвист В. В. Виноградов утверждал, что лик писателя всегда так или иначе сквозит в литературном произведении, проблема лишь в том, как этот образ реконструировать, исходя из анализа произведений¹⁴. Произведение содержит в себе речь, а всякая речь должна иметь своего субъекта, который реализует себя в этом повествовании.

Российский философ и исследователь языка М.М.Бахтин имеет отличную от этой точку зрения. Он умаляет авторское начало в произведении. Дело в том, что писатель, безусловно, является создателем произведения, но однако же он пользуется тем обширным многообразием средств, что предоставляет ему окружающая действительность: язык, приёмы, формы высказывания, человеческие типы.

Следует также обратить внимание на само слово «образ». Если мы определяем автора как «образ», значит, подразумеваем его включение в общую «образную» среду и выставляем на один уровень с героями. Но ведь в произведении автор представлен принципиально иначе, по сравнению с героями. Персонаж конструируется автором, в то время как сам творец не может себя завершить: «Автор не может и не должен определиться для нас как лицо...», — и причина состоит в том, что «всякий образ — нечто всегда созданное, а не создающее»¹⁵.

М. М. Бахтин полагал, что активность автора проявляется в диалоге, это «диалогическая активность», задача которой «раскрыть и развернуть все заложенные в данной точке зрения смысловые возможности»¹⁶. Тут необходимо выделить несколько важных моментов: во-первых, это постулирование разграничения «авторского» и «чужого» в произведении, а затем установление диалога между ними; во-вторых, возможность оставить за автором лишь функции вопросительного характера. Тем самым

¹⁴ См.: Виноградов В. В. Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука. 1980. С. 240-250

¹⁵ Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/bahtin_estetika/06.aspx (дата обращения: 02.04.2016)

¹⁶ Там же.

М. М. Бахтин утверждает независимость героев от автора, которые, по-видимому, наделены некой жизнью, пусть не вполне обычной.

Однако стоит сделать ещё одну оговорку, по мнению М. М. Бахтина, применение понятия «образ автора» возможно лишь в том случае, когда в произведении осуществляется анализ авторского начала. Та действительность, которая изображается и разворачивается в литературном произведении, является современным для писателя миром, в связи с чем он ищет в нём свою позицию. Однако поскольку творец не способен стать одним из образов конструируемой им художественной действительности, он ощущает потребность в привлечении формальных заместителей: «Романист нуждается в какой-то формально-жанровой маске, которая определила бы его позицию для видения жизни, так и позицию для опубликования этой жизни». Эта маска, с помощью которой автор одновременно и скрывает, и являет себя, и есть «образ автора».

Автор может выступать как наблюдатель. И тогда нам следует называть его рассказчиком. Рассказчик – это «голос повествовательного дискурса»¹⁷. Его функции сводятся к установлению коммуникативных связей с читателем, произведению знакомства с героями и местом действия, решению, что и каким образом должно рассказывать, а чего не нужно. В художественном произведении автор может позиционировать себя как внешний наблюдатель и как внутренний. В первом случае он является лишь посторонним наблюдателем, способным видеть внешнюю и внутреннюю жизнь героев, наблюдать за нею с разных позиций; во втором — как включенный в пространство рассматриваемого художественного мира непосредственный участник или свидетель событий.

Писатель, выполняющий функцию рассказчика, создаёт иллюзию подлинности происходящих событий. С одной стороны это позволяет нам глубже погрузиться во внутренний мир повествователя, который делится с читателями самыми сокровенными переживаниями, с другой стороны, автор-

¹⁷ Там же.

рассказчик, естественным образом ограничен возможностями своего личного опыта и наблюдений, что в итоге предлагает читателям делать какие-либо выводы на основе того, что было услышано или увидено.

Есть мнение, что автор вводит фигуру рассказчика, когда проблемы, волнующие его, для него самого сформулированы нечётко. Он как бы наблюдает со стороны конфликт, который не в силах разрешить. В случае же, если автор остаётся на позиции стороннего наблюдателя, в своей жизненной действительности, он как тот, кто конструирует художественную действительность, наверняка, должен быть в силах разрешить тот или иной конфликт.

Помимо всего прочего, автор имеет возможность облачаться в образ героя. Он как бы прячется за образом персонажа в произведении, и его глазами мы и видим происходящее. В результате использования такого приёма создаётся впечатление, что автор является непосредственным участником событий, слышит разговоры и видит действия героев в тот момент, когда они произносятся и выполняются. В этом случае возрастает драматизм ситуации и мы получаем более яркие и глубокие впечатления.

Таким образом, создавая литературное произведение, автор может вести повествование от себя самого, от лица наблюдателя и от лица персонажа. Другими словами, он может выступать в роли повествователя, наблюдателя или главного героя. В первом случае, писатель отсутствует в сюжете, не участвует в событиях, оценивает происходящее с позиции внешнего наблюдателя. Между тем он знает всё героях, их судьбах, целях, желаниях. Во втором — он погружён в сюжет, участвует в событиях, но, тем не менее, остаётся внешним наблюдателем, будто бы случайный прохожий. И, наконец, повествование от первого лица, позволяет рассказчику перевоплотиться и даже больше — быть одним из героев особого мира, переживать на месте события, о которых он повествует.

Необходимо заключить, что писатель в процессе создания литературного произведения осуществляет выбор не только предметов и

явлений действительного мира, но и наиболее подходящую форму повествования о них. При этом наиболее существенными становятся уже не прямые или косвенные суждения писателя, а то, *что* и *каким образом* изображается; различные связи и отношения между предметами изображения. Автор выстраивает своё произведение сообразно с наиболее подходящим на его взгляд расставлением акцентов, группировкой и соотнесением различных моментов изображения, сцен. Тем самым он добивается необходимого впечатления и, что немаловажно, нужного воздействия на читателя.

Глава 3. Стилистика художественной речи

3.1. «О хороших писателях и о хороших читателях»

Разобравшись с отношением писателя и литературного произведения, и выделив все возможные варианты «образа автора», мы можем приступить к вопросу о взаимодействии читателя и писателя. В этом нам поможет обращение к авторскому курсу лекций В. В. Набокова по зарубежной литературе. Набоков предпринимает попытку определить место и роль автора и читателя в художественном произведении, и понять, каким должен быть хороший автор и хороший читатель.

По мнению Набокова, хорошему читателю следует в тексте замечать все подробности и искренне любоваться ими. Безусловно, важно иметь обобщённые представления о чём бы то ни было, но не менее важно также уделять внимание деталям, которые, собственно, и позволяют конструировать картину в целом. Владимир Владимирович, полагает, что «начинать с готового обобщения — значит приступить к делу не с того конца, удалиться от книги, даже не начав ее понимать»¹⁸. Художественное произведение — особый мир, который целиком и полностью создаётся автором. В этой связи нужно помнить о том, что для того, чтобы понять его, необходимо относиться к нему объективно и не связывать с мирами, которые нам уже известны, до того момента, пока новый мир не будет нами изучен. И лишь после этого будет правильным сравнивать его с другими мирами и другими областями знания.

Автор — художник и, как всякий художник, он создаёт произведение. Следовательно, даже исторические романы, которые, казалось бы, содержат в себе сведения о странах и их истории, не позволяют наивно полагать, что они

¹⁸ Набоков В. В. О хороших читателях и хороших писателях // URL: [http://www.e-reading.club/chapter.php/115221/2/Nabokov - Lekcii po zarubezhnoi literature.html](http://www.e-reading.club/chapter.php/115221/2/Nabokov_-_Lekcii_po_zarubezhnoi_literature.html) (дата обращения: 03.04.2016)

сполна отражают мир прошлого в том, виде, в котором он на самом деле существовал. «Истина состоит в том, что великие романы — это великие сказки, а романы в нашем курсе — величайшие сказки»¹⁹.

Наделённый большим талантом автор использует время и пространство, своеобразие времён года не в качестве традиционных понятий, а в качестве некоторых открытий, для которых он находит уникальный способ выражения. Средний же писатель не рискует изобретать новый мир, он лишь раскрашивает имеющиеся клише, его цель — выжать лучшее из заведённого порядка вещей. То, что он конструирует в заранее заданных рамках, зачастую не лишено некоторого очарования и, как правило, оно по нраву средним читателям, поскольку позволяет им в привлекательной оболочке обнаруживать в произведении мысли, схожие с их собственными. Настоящий писатель не опирается на готовые ценности, он стремится создать их самостоятельно, чтобы не видеть мир как кладовую вымысла, а само писательское искусство не превратить в совершенно никчёмную по своей сути вещь. Настоящий писатель — истинный творец и он заставляет мир двигаться. Мир, который не просто претерпевает внешние изменения, но является новым в своей сущности. Он создаётся. Писатель целиком конструирует его.

Важно быть не только хорошим писателем, но и, конечно же, читателем. Однако кого можно назвать «хорошим читателем»? Кто-то бы охарактеризовал его как способного отождествлять себя с героем или героиней книги, предпочитающего произведения, содержащее большое количество действия и диалогов, интересующегося социально-экономическим аспектом. Однако хорошему читателю куда более необходимы хорошее воображение, память, словарь и некоторый художественный вкус, который следует всячески развивать при любой возможности. К тому же, хороший читатель должен не просто знакомиться с произведением, с этим миром, созданным автором, он должен всё время

¹⁹ Там же.

возвращаться к ней, потому что книгу «нельзя читать — ее можно только перечитывать»²⁰. Хороший читатель — это перечитыватель. Это так потому, что, прочитывая книгу в первый раз, читатель способен лишь окунуться в пространство, обозначенное в ней, прочитывая строчку за строчкой и страницу за страницей. Сложный процесс осмысления книги, как правило, мешает её эстетическому восприятию. На знакомство с литературным произведением необходимо потратить время. И при втором, третьем, четвертом прочтении происходит уже «общение» с книгой и её «узнавание». Любая книга обращается, прежде всего, к уму. Ум — вот тот единственный инструмент, который необходим для того, чтобы браться за книгу.

Когда читатель берётся за книгу, он не редко сталкивается с тем, что ему приходится делать над собой усилие для её прочтения. Но оно должно быть оправдано, если читатель включает своё воображение. Читательское воображение можно разделить, по меньшей мере, на два типа. Первый — «довольно убогая, питающаяся простыми эмоциями и имеющая отчетливо личный характер»²¹. Другими словами, это довольно острое переживание ситуации, описанной в книге, в связи с тем, что она напоминает о некоторых чувствах, испытанных ранее. Или же то же самое можно сказать о неких образах, будь то пейзаж или образ жизни, которые возникают в памяти читателя, когда он сталкивается в книге с чем-то, что дорого ему как часть прошлого. Ещё один возможный вариант и, по мнению Набокова, худший из возможных, отождествление себя с персонажем книги. Владимир Владимирович считает, что не стоит прибегать к такой разновидности воображения. Он предлагает читателю пользоваться единственно правильным инструментом — безличным воображением и эстетическим удовольствием. Читатель в то же время должен вовремя обуздывать своё воображение, а для этого необходимо ясно представлять создаваемый автором особый мир. В результате чего между умом читателя и умом автора

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

должно установится некое художественно-гармоническое равновесие. Кроме того, стоит отметить, что для хорошего читателя больше подходит сочетание художественного душевного склада с научным. Так как чрезмерный «художественный пыл внесёт излишнюю субъективность в отношение к книге, холодная научная рассудочность остудит жар интуиции»²². Важно, чтобы читатель имел страстность художника и терпение учёного. Тогда он будет способен полюбить великую литературу.

Литература по сути своей есть выдумка. Называя рассказ правдивым, тем самым мы, вероятно, оскорбляем одновременно и искусство, и правду. Следовательно, всякий настоящий писатель должен быть большим обманщиком, впрочем, как и сама Природа, которая обманывает всегда. В чём проявляется этот обман? Спектр её фокусов и соблазнов, воистину, многообразен: от простейших уловок, касающихся размножения, до невероятно изощрённой иллюзорности в защитной окраске насекомых, растений и птиц. Писатель же ей только подражает.

Автора можно оценивать с трех позиций: как рассказчика, как учителя и как волшебника. Все они сходятся в большом писателе, но на самом деле таковым он становится, если ключевую роль играет волшебник. Почему так? Потому что волшебник позволяет прикоснуться к своей индивидуальной магии, изучить его стиль, образность, структуру его произведений. И вот тогда как раз и начинается самое захватывающее.

Итак, по мнению Набокова, великий писатель должен иметь три грани — магия, рассказ, поучение, которые обычно слиты в одно целое. А вот хорошему читателю, для того, чтобы должным образом прочувствовать произведение, следует читать книгу «не сердцем и не столько даже умом, а позвоночником. Именно тут возникает контрольный холодок, хотя, читая книгу, мы должны держаться слегка отрешенно, не сокращая дистанции. И тогда с наслаждением, одновременно и чувственным и интеллектуальным,

²² Там же.

мы будем смотреть, как художник строит карточный домик и этот карточный домик превращается в прекрасное здание из стекла и стали»²³.

Таким образом, художественное произведение и есть то общее поле, на котором сходятся автор и читатель. И для того, чтобы их встреча произошла, каждому из них необходимо приложить одинаковое количество усилий, имеющих отличие лишь в том, что и автор и читатель должен делать это сообразно со своим предназначением.

3.2. Конвертация эмоциональных состояний в творчестве

Речь, как устная, так и письменная всегда сталкивается со множеством проблем, главная из которых – невозможность выразить то, что хочется выразить. Об этой проблеме писал немецкий философ Ханс Георг Гадамер в своей работе «О круге понимания». Одна из статей, содержащихся в ней, озаглавлена как «Неспособность к разговору». В ней автор пытается определить причины возникновения ситуации, при которой возникают трудности в речевой коммуникации, и выявить природу молчания.

По словам Х. Г. Гадамера, «способность вести разговор — это естественная принадлежность человека»²⁴. Разговор является единственным местом, где язык ощущает себя живым. В нём он «обитает», в отличие от словарей и справочников. Однако в настоящее время устная коммуникация всё чаще сталкивается с проблемой реализации глубинного общения. Такая тенденция хорошо заметна в рамках телефонизации и компьютеризации жизненного общения. Подобный формат общения не способен поддерживать насыщенный долгий разговор. Он сводится лишь к тому, чтобы производить документальную фиксацию необходимой информации. Таким образом, ценность разговора нивелируется, исчезает некое таинство и единство, которое ранее сплавляло людей. Между тем «глубина человеческой

²³ Там же.

²⁴ Гадамер Х. Г. О круге понимания. Неспособность к разговору // URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000036/> (дата обращения: 6.04.2016)

общности» и есть то, что в наибольшей степени интересует Гадамера, ведь она является единственной целью разговора.

Помимо того, что подобные трудности претерпевает устная речь, с проблемой выражения сталкивается также и речь письменная. Искусство письма деградирует в связи с тем, что теперь в большинстве случаев оно необходимо лишь для того, чтобы проще, легче и быстрее передавать какую-либо, как правило, бытовую информацию. Поэтому не стоит удивляться тому, что обычное бумажное письмо в конверте теперь — отсталое средство.

Таким образом, развитие научной цивилизации и технологизация жизненного пространства закономерно приводят к тому, что язык утрачивает свою всеобщность. Человек теряет навык говорения и письма на том уровне, где речь обретает глубинный и нетривиальный характер.

Подобные изменения, но на еще более фундаментальном уровне, мы можем встретить и в художественном тексте. И речь не о том, что искусство литературы деградирует, здесь затрагивается более глобальная проблема — по своей сути литература стремился выразить невыразимое, саму напряженность жизни, но осуществление такой задачи оказывается невозможным. Частное выражение этой проблемы — невозможность и сложность выражения эмоциональных состояний в письменной речи.

Так, возможно, в обыденной жизни люди сталкиваются с трудностями в стремлении выразить словами те состояния, которые они переживают. И дело здесь не всегда кроется в ограниченном лексическом запасе говорящих. Часто проблема заключается в невозможности разобраться в испытываемых эмоциональных состояниях, тем более, что, как известно, не все эмоции человеком осознаваемы. Пожалуй, наибольшая трудность у индивида возникает при использовании вербальной формы выражения. В зависимости от настроения и психологического состояния, он может ощущать неспособность представления своих эмоций в подобающем им словесном виде, а порой даже вовсе быть не расположенным к какой-либо

коммуникации. В этом и состоит проблема выражения эмоциональных состояний в речи.

Относительно литературы следует сказать, что речь в любом случае – это инструмент, которым автор пользуется для повествования в художественном произведении так же, как если бы он участвовал в каком-либо ином процессе вербальной коммуникации. В связи с чем не вызывает особого удивления утверждение о том, что проблема конвертации эмоциональных состояний в творчестве существует наравне с проблемой выражения эмоциональных состояний в языке в целом.

Больших успехов в разработке этой проблемы достиг французский философ Жан-Поль Сартр. Он в своей книге «Идиот в семье» рассматривает проблему взаимоотношений между писателем и языком через последовательный анализ биографии писателя Гюстава Флобера. Будучи маленьким мальчиком, Флобер воспринимался в кругу семьи заброшенным и запоздалым в развитии ребёнком в связи с тем, что имел трудности в обращении с письменной и устной речью. По мнению Сартра, несчастье маленького Гюстава состояло в том, что нечто не позволяло ему схватывать слова как простые знаки. Вероятно, он пытался просто расшифровывать сообщения, но не оспаривать их содержание.

По словам Ж.-П. Сартра, в маленьком мальчике дух деревенеет перед речью в том смысле, что в тот момент, когда к нему адресуется слово, всё заедается и останавливается. Гюстава гипнотизирует именно словесная материальность, смысл же для него не так важен. Очевидно, что у Флобера в этом процессе обнаруживается пассивная эмоциональность, которая не является отказом от коммуникации и выражения или общим проектом сокрытия от *другого* проявления чувствительности, она — «чистая восприимчивость *до* всякого желания и всякого средства коммуникации»²⁵.

²⁵ Сартр Ж.-П. Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / Пер. с фр. Е. Плеханова – СПб.: Алетей. 1998. С. 16

Пассивная эмоция сама по себе не является языком и даже наоборот — параличом движения и речевых органов.

Ж.-П. Сартр обращает внимание на то, что «в той самой мере в какой немота есть говорение, говорение немо в своей сущности. Оступение — вот что это: недостаточность слова в действии, обнаруженная словом в возможности; отдаленное, непроницаемое, слово гипнотизирует и в то же время, неслышимое, отсутствующее, опускается в душевные глубины»²⁶. Когда осуществляется устная коммуникация, как правило, речь говорящего незамедлительно разлагается в сознании слушающего и тогда остаётся понятийная и в то же время вербальная схема, отвечающая за реконституцию и понимание. Всякое понимание — персонализированное действие.

Язык выражает отношения между людьми, однако именно межличностные отношения подыскивают слова с целью подкрепить, зачеркнуть, исключить их в каждом человеке. Таким образом, «Другой, во мне, определяет мой язык, который есть мой способ быть в другом»²⁷. Что касается заблуждений, мистификаций и лжи, то они производятся посредством языка, но сам по себе язык не обманщик. И речь не о том, что он не заключает в себе лабиринтов и ловушек, но просто он неотделим от мира, от нас самих. Язык это есть «нерастворимая взаимность людей и их столкновений, открыто проявляющихся через внутренние отношения всей этой лингвистики без окон и дверей, куда мы не можем войти, откуда не можем выйти, где мы есть»²⁸. Слово не способно прийти как чуждая сила, оно находится в нас, потому что мы его понимаем. Оно понятно лишь через себя, значит, оно стирается и тогда остаётся только знак слова.

Возможно, мы думаем, что выбираем слова по их лёгким значениям, но они навязываются нам каким-то тёмным, непонятным смыслом. Необходимо понять эту легковёрность, она есть шокирующее впечатление слова на сознание. В случае с Флобером это происходит так: фраза не усваивается им,

²⁶ Там же. С. 34

²⁷ Там же. С. 42

²⁸ Там же. С. 59

хоть он её и понимает, ввиду того, что не имеет на это достаточно сил. Складывается ощущение, что вербальная операция не была осуществлена в полной мере. А язык представлял для ребёнка лишь шум, говорящие что-то. Гюстав хоть и верит всему, что говорят ему, но он не соотносит слова с теми, кто их произносит. Говорить не то же самое, что сообщать, потому что фраза воспринимается лишь как вручённый материальный подарок. Здесь не хватает интенции.

Таким образом, очевидно, что для Гюстава язык — плохой проводник. Через язык искажается связь не только с Другим, но даже с собой. Младший из семейства Флоберов плохо погрузился во вселенную дискурса. Его проблема заключается не только в том, что он испытывает проблемы с восприятием речи от говорящих, но и он сам обнаруживает затруднения с говорением. Слово не принадлежало ему в полной мере: «то отупение проглатывает слово, а то оно само, упавшее с неба, тиранит его»²⁹. «Другими словами, Гюстав именует, вступая в социальный мир коммуникации; он именует по приказу других, через них, для них. Возвращаясь в своё одиночество, он обнаруживает подполье вещей и себя самого: Истина витает над его головой, ему и в голову не приходит поднять глаза и посмотреть на неё. Однако номинативная интуиция есть конкретное схватывание вещи такой, какая она есть, через наделяющий её именем акт»³⁰.

Гюстав не производит смыслов. Сам для себя он ничем не обозначен в том отношении, что он не распознаёт в словах то, что способно передать то, что он в действительности испытывает и чувствует, его истинного отношения к миру. Объекты, окружающие его, — это вещи других. Истина остаётся ему чуждой, он не владеет ею. «Поскольку каждое истинное слово, обнаруживая разрыв между экзистенцией и Речью, откликается в нем

²⁹ Там же. С. 96

³⁰ Там же. С. 75

чувством беспокойства, которое оно вызывает, и никогда — очевидностью, он полагается на принцип авторитета»³¹.

Флобер не погружается всецело в дискурс и видит слова наизнанку. Все его неудачи с чтением связаны с одной глубинной проблемой, более ранней тревогой — трудностью говорить. «Он *употребляет* слова, но не говорит. Говорить — это так или иначе некий акт: смысл приходит к говорящему, лингвистические структуры навязывают себя, но ничто не мешает тому, чтобы он принимал их на свой счет, подтверждая, отрицая, собираясь сообщить то или замолчать это. В экстазах преследуемый словом Гюстав не берет на себя предложенные фразы или «голофрастические» имена: не то чтобы он отказывался пользоваться ими, что было бы ещё неким актом; скорее скажем, что он предаётся инерционным силам». «Говорить — это для всех непосредственный и спонтанный опыт, пережитый в той самой мере, в какой слово есть некое поведение; и наоборот, пережитое никогда не выражается девственными словами, а часто воскрешает отжившие обозначения, относящиеся к нему, но не соответствующие ему в действительности. Говорить есть не что иное, как адаптировать и углублять уже говорящее, то есть само по себе выразительное поведение»³².

Вспоминая одно из отупений своего детства, Флобер замечает, что взрослые характеризовали его поведение «идиотским». Они видели в его безумных поступках только внешний изъяс и не распознавали скрытых за ним сильных бурь. На самом деле они обнаруживали «звериность», выраженную во всей своей полноте. Флобер придавал слову «звериный» особую значимость. Как только человек начинает говорить, он отрекается от врождённой поэзии, переходит от природы к культуре. Младший Флобер ценил в первую очередь «не говорящее животное, а то, которое не говорит».

«Когда Гюстав погружается в себя, претерпевает свои настроения, он никогда не поднимается до желания коммуникации: и когда он приподнят

³¹ Там же. С. 145

³² Там же. С. 214

Другим до уровня дискурса, он отвечает на индуцирующие слова словами индуцированными, даже не представляя, что мог бы отнести их к самому себе. Скоро выражению вообще и во всех его отдельных формах сообщится эта патологическая инаковость. Он живёт в обществе, следовательно, выражает: каждый его жест «запоминается наперекор ему» или может запоминаться»³³.

По словам Ж.-П. Сартра, Флобер в юном возрасте «никогда не чувствует того, что выражает и не выражает того, что чувствует»³⁴. Слово не дано и дано одновременно. Оно, если позволяет довольствоваться им, всегда данное. Так происходит подмена дискурса и пережитого друг другом. Проблема заключается в том, что какое бы то ни было слово не даёт отчёта о соответствующем чувстве. Это означает, в первую очередь, что аффектация утверждает, что она есть ожидание и даже молчаливое сочинение, а не пассивное молчание. Она называет себя, но даёт себе ложное имя. Не существует ничего, что не требовало бы имени, не могло бы получить его и не быть пусть даже негативно названо ввиду несостоятельности языка. Получается, что чувство существует, просто оно не соответствует своей номинации. Его неправильно называли, поэтому оно развивается плохо, но на самом деле оно просто требует другого знака или, если таковой отсутствует, символа, с которым он будет иметь возможность слиться и изменить его в лучшую сторону. Язык говорит, что всё в нём можно выдумать, что выражение возможно всегда. «Вымысел характеризует слово: выдумываешь, если условия благоприятны; если нет, будешь плохо переживать плохо названный опыт. Нет: ничего не обещано, но во всяком случае можно сказать, что не может иметься а priori радикальной неадекватности языка своему объекту по той причине, что чувство есть дискурс и дискурс — чувство»³⁵.

³³ Там же. С. 186

³⁴ Там же. С. 278

³⁵ Там же. С. 301

Гюстав ставит вопрос об отношении писателя и языка. В сердце поэта возносится гармония и некая бесконечность, но при выражении в словесной форме она теряет своё прежнее величие. Она как бы выходит из сферы возвышенного. «Поэтический феномен выступает вне языка и без него, поскольку в нем самом нет связи со словом, постольку переложение его не есть само по себе поэтическое: оно не может ни зафиксировать, ни передать тотализирующее переживание»³⁶. Происходит осуждение Слова. Это объясняется тем, что слово, созданное Культурой не выражает ничего, кроме внешних детерминант. «Анализировать — а речь для Флобера есть анализ — это убивать. Слова расчленяют. Является ли реальность синкретизмом или синтезом, изо дня в день переживаемым существованием или внезапным принятием себя и мира в мистическом схватывании, она располагается по ту или иную сторону вербального анализа; во всяком случае, это непосредственная жизнь: синкретизм — «множественность взаимопроникновения», синтез — неразложимое животное состояние; в том и другом случае она молчит»³⁷.

Гюстав, с глубоким пониманием своих истинных проблем указывает на корень, из которого все они выросли: всё началось ещё с того плохого включения в языковое пространство, которое передаётся с того момента времени «диалектическим обменом молчания и затверживания одного и того же». Суть в том, что маленький мальчик в действительности ощутил невозможность совмещения эмоциональных состояний с приписываемыми им институциональными знаками. Слово стало для него инструментом и результатом аналитических операций, которые извне производили над ним взрослые. Всё, что ему сообщали — заключения, а он не узнавал себя в них. Проблема не в том, что он имел некоторый отличный словарный запас, который мог бы им противопоставить, но ему казалось, что он отстраняется от языка через его природу. И снова появляется эта «звериность»,

³⁶ Там же. С. 349

³⁷ Там же. С. 350

приводящая нас к заключению, что культура есть насилие. Она вынуждает необъятное натуральное сознание видоизменяться, чтобы стать для других. Введённое в душу слово есть вещь, всасывающее её в свою всеобщность и, в итоге, индивидуальная душа становится общим местом.

Слово для него и предмет ненависти и материал для творчества. Если же возвращаться к анализу молчания Гюстава, то следует заметить, что его молчание не было таковым на самом деле. «Само по себе молчание есть некий вербальный акт». В пятнадцать лет Гюстав, будучи уже начинающим писателем, хочет не видеть слов, неотступно преследующих его творчество. В случаях, когда он вынужден говорить о своих интуициях, он всегда использует довольно скудный и стереотипный набор слов, одни и те же термины, в том же порядке. Он сопротивляется тому, чтобы погрузиться в матрицу фраз для того, чтобы сохранить в глубине своей души некоммуникабельную сущность. И речь, конечно же, не об упразднении языка, а о стремлении найти способ другого его употребления. Флобер не использует слова, чтобы говорить, но применяет некоторые из них, находясь в одиночестве, не подавая вида. Именно, он употребляет слова, но не говорит. «Говорить — это так или иначе некий акт: смысл приходит к говорящему, лингвистические структуры навязывают себя, но ничто не мешает тому» чтобы он принимал их на свой счет, подтверждая, отрицая, собираясь сообщить то или замолчать это».

Гюстав Флобер, этот заброшенный и запоздалый в развитии ребёнок, в конечном итоге, обучился грамоте, начал читать и писать. Однако язык навсегда остался для него двойственным и подозрительным существом. Это существо, находясь в нём, разговаривало само с собой, наполняло его непередаваемыми впечатлениями и заставляло говорить, требуя от него обязательной коммуникации с другими даже в тех случаях, когда ему буквально нечего было им сообщить.

Заключение

После того, как нами подробно была рассмотрена проблема эмоциональной жизни Другого в литературном произведении, закономерно сделать следующие выводы.

Принимая во внимание тот факт, что существуют два основных вида внешней речи, один из которых предшествовал другому, можно предположить, что письменная речь появилась позднее устной. Письменность не обладает столь же универсальным характером, как устная, последней, поскольку многие языки, когда-либо существовавшие или существующие, были и остаются бесписьменными. Письмо стало возможным благодаря использованию различных знаков, использование которых расширяло возможности человеческой памяти. Развитие письменных знаков шло в сторону удаления от конкретных образов, что в итоге привело к использованию абстрактных символов, таких как иероглифы и алфавитные знаки. Именно благодаря им стала возможной однозначная и точная передача мыслей пишущего широким массам читающей публики.

Но письменная речь в эпоху доминирования бесписьменной культуры встречалась с непониманием и критикой. Выразителем такой критики стал Платон, который в диалоге «Федр», утверждал, что письменная речь представляет собой нечто искусственное и несвойственное человеку. Процесс говорения представляется Платону естественным процессом, в рамках которого только и могла существовать диалектика, а вот письменность для него — искусственная техника, отчужденная форма устной речи. Она выступает лишь в качестве передатчика информации и сама по себе не способствует тому, чтобы человек чему-то учился. Письмо фиксирует высказывания, обособляя их от контекста и автора, в результате чего можно говорить о том, что оно всегда сообщает читателям одно и то же, и поэтому спорить с ним бесполезно.

Однако отношение к письменности меняется с наступлением «письменной эпохи», которая начала разворачиваться с XV века. Акцент восприятия письменной речи сменился с постулирования её недостатков к утверждению её достоинств. Так письменная речь стала «новой трибуной» для трансляции идей, которые благодаря тому, что были запечатлены в символах, получили иной онтологический статус. Автор речей мог погибнуть, но его объективации в виде текстов продолжали жить и воздействовать на самые широкие массы людей.

В XX веке со всё большим вовлечением пишущих и читающих в процесс культуры, фигура пишущего, главным воплощением которой для предыдущих времён являлся образ автора литературного текста, претерпела специфические трансформации. Получили широкое распространение не только писатели, но и скрипторы, которые предполагали иной, инструментальный, способ обращения с языком. Истинные же писатели обращались с языком как с чем-то самоценным; не они говорили языком, а сам язык говорил с их помощью.

Настоящий писатель не изображал действительность, а создавал новый мир, мир художественного произведения, погружаясь в который читатель при должной степени внимательности мог получить опыт общения с сознанием Другого. Такой опыт становился возможным только при взаимодействии «настоящего писателя» с «настоящим читателем», если пользоваться терминологией В. В. Набокова. В этом двустороннем процессе взаимодействия с помощью языка по-новому артикулировалось выражение и восприятие свойств мира, в особенности человеческих эмоциональных состояний. Эмоции получали новую определённую, но их письменное выражение встречалось со многими трудностями.

Сами эмоции по своей природе имеют большое значение для регулирования жизнедеятельности человека. В биологическом аспекте они выступают в качестве защитных и приспособительных функций организма. А в социальном — помогают в восприятии и отображении действительности.

Для каждой жизненной ситуации у человека имеется однозначная эмоция, хотя бывают и исключения. Проявление эмоций становится трудностью, когда окружающие ждут от индивида типичной для сложившейся ситуации реакции, на которую он в силу отличного от общего понимания проблемы не способен. В таком случае человек, как правило, изображает ту модель поведения, которую от него ожидают. Также бывают моменты, когда испытываемые эмоции не соответствуют месту или времени, идут вразрез с социальными нормами, что заставляет индивида ограничивать или блокировать их проявление как на уровне невербального, так и вербального.

Человек довольно часто испытывает трудность с речевым проявлением эмоций. В зависимости от настроения и психологического состояния он может ощущать неспособность представления своих эмоций в подобающей им словесной форме, а порой даже вовсе быть не расположенным к какой-либо коммуникации. В этом отображается вся суть проблемы выражения эмоций в речи. И она встаёт ещё более острым образом тогда, когда получает размерность не устной речи, а письменной.

Таким образом, стоит заключить, что вербальный акт, в какой бы форме он ни находил своё воплощение, в большинстве случаев сталкивается с трудностями, связанными с невозможностью выразить желаемое. Вопрос о том, который из основных видов речи, требует наибольших усилий от человека, полагаю, достаточно спорный. Каждый из них имеет сущностные недостатки перед лицом другого. Скажем, устная речь неповторима и, как правило, требует включения в дискурс другого лица, письменная — статична и неоспорима. Но в любом случае речь по сути своей инструмент, которым необходимо уметь пользоваться. Прежде всего, им нужно должным образом овладеть, а в последующем постоянно совершенствовать. Важно пользоваться этим навыком мастерски. И это нам демонстрируют великие писатели. Такие, как, например, Гюстав Флобер, который из потерянного, полного наивности, неспособного всецело погрузиться в языковое пространство мальчика, превращается в крупнейшего европейского писателя

XIX века, искусно владеющего словом и даже более — наделённого собственным непохожим ни на один другой стилем повествования.

Список литературы

1. *Барт Р.* Писатели и пишущие // Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова – М.: Издательская группа «Прогресс», «Унисерс», 1994
2. *Бахтин М. М.* Антропологистика: Избранные труды. (Серия «Психоллингвистика») — М.: Лабиринт, 2010
3. *Бахтин М. М.* Эпос и роман. —Спб.: Азбука. 2000
4. *Базылев О. С.* Художественный мир произведения как метод самовыражения автора // Вестник ЧГАКИ. 2007. №2 (12) С.99-102.
5. *Виноградов В. В.* Избранные труды. О языке художественной прозы. М.: Наука. 1980
6. *Делёз Ж.* Логика смысла. — М.: Издательский центр «Академия». 1995
7. *Дольто Ф.* На стороне подростка. /Пер. с фр. А. Борисова — Рама Паблишинг. 2010
8. *Ивлева А. Ю.* Роль читателя в создании художественного пространства текста // Вестник ЧелГУ. 2009. №5 С.37-42.
9. *Караченчева Т. С.* «Смерть автора»: М. Бахтин против Р. Барта // Вестник Тюменского государственного университета. 2007. №1
10. *Левина Е. В.* О терминологии Ролана Барта // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2010. №1-2
11. *Лоцилин А. Н.* Проблема языка и его происхождения // Вестник МГЛУ. 2012. №11 С.224-235.
12. *Макурова С. Р.* Художественный текст и семиотический анализ // Вестник ТюмГУ. 2014. №1 С.22-29.
13. *Комарова Л. И.* Современные подходы к изучению художественного текста // Аналитика культурологии. 2009. №13 С.140-145.
14. *Кормочи Е. А.* Язык как предмет философской рефлексии // Вестник КРАУНЦ. Гуманитарные науки. 2010. №2 С.12-29.

15. *Пелевина Н. Н.* Интердискурсивность научного и художественного текстов // Известия РГПУ им. А.И. Герцена. 2008. №78 С.137-143.
16. *Полозова Т. А.* Чтение познание и саморазвитие // Вестник МГГУ им. М.А. Шолохова. Филологические науки. 2009. №3 С.98-110.
17. *Сартр Ж-П.* Идиот в семье. Гюстав Флобер с 1821 до 1857 года / Пер. с фр. Е. Плеханова – Спб.: Алетейя. 1998
18. *Слезак Т. А.* Как читать Платона — Спб.: Издательство типографии СПбГУ. 2009
19. *Степанова А. С.* К истолкованию замысла диалога «Федр» Платона // Вестник РХГА. 2011. №4 С.98-102.
20. *Степанова А. С.* Герменевтический характер диалектики (Платон и Гадамер) // Вестник РХГА. 2013. №3 С.253-260.
21. *Федосова Т. В.* Основные принципы философии постмодернизма и их воплощение в художественном тексте // МНКО. 2010. №3 С.23-25.
22. *Хализев В. Е.* Теория литературы: Учебник/ В. Е. Хализев – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. шк., 2007
23. *Черкунова Е. В.* Философия языка и художественный текст: проблемы взаимодействия (на основе творчества В. В. Набокова) // Вестник ЧГУ. 2009. №3 С.196-201.
24. *Шатье Р.* Репрезентации письменного текста// Письменная культура и общество / пер. с фр. и посл. И. К. Стаф. – М.: Новое издательство. 2006
25. *Янкелевич М. С.* Отражение личности автора в художественном произведении // Известия Самарского научного центра академии наук. 2013. № 2-1. С. 163-168

Электронные источники:

26. *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // URL: http://sbiblio.com/biblio/archive/bahtin_estetika/06.aspx (дата обращения: 02.04.2016)
27. *Гадамер Х. Г.* О круге понимания. Неспособность к разговору // URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000036/> (дата обращения: 6.04.2016)
28. *Деррида Ж.* О граматиологии // URL: <http://filosof.historic.ru/books/item/f00/s00/z0000205/st000.shtml> (дата обращения: 15.04.2016)
29. *Кронгауз М. А.* Язык и коммуникация: новые тенденции // URL: <http://polit.ru/article/2009/03/19/communication> (дата обращения: 12.03.2016)
30. *Лотман Ю. М.* Несколько мыслей о топологии культур // URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (Дата обращения: 02.04.2016)
31. *Набоков В. В.* О хороших читателях и хороших писателях // URL: http://www.e-reading.club/chapter.php/115221/2/Nabokov_-_Lekcii_po_zarubezhnoii_literature.html (дата обращения: 03.04.2016)
32. *Платон Федр* // URL: <http://psylib.org.ua/books/plato01/21fedr.htm> (дата обращения: 02.03.2016)